



Im *Zaunkönig* 3/2022 brachten wir eine biographische Skizze dieses Komponisten, hier folgt nun die versprochene musikalische Analyse

Peter Cornelius' komische Oper *Der Barbier von Bagdad* – ein Meisterwerk

von Julius Zeman

Die Entstehung des Werks

Am 24. Dezember 2024 wird man sich der 200. Wiederkehr des Geburtstags von Peter Cornelius, der nicht einmal sein 50. Lebensjahr erreichte und im Oktober 1874 starb, erinnern.

Aus diesem Anlass soll im Vorgriff auf das Jubiläumsjahr Cornelius' erstlings- und musiktheatralisches Hauptwerk, die komische Oper *Der Barbier von Bagdad*, näher vorgestellt werden.

Cornelius war eine Doppelbegabung: Textdichter und Komponist zugleich.

Zunächst entstand das Libretto zu der geplanten Oper. Ihr liegt die *Geschichte des Schneiders* aus der *43. Nacht* von *Tausendundeiner Nacht* zugrunde. Wie schwierig sich jedoch die Ausarbeitung des Textbuchs anließ, beweist der Brief vom 13. Oktober 1855 aus Bernhardschütte an den vertrauten Freund und Mentor Franz Liszt:

Liebster Freund und Meister!

Erst gestern bin ich mit der Anlage meines Operntextes fertig geworden, und während der langen Wehen, in denen ich rang, hatte ich nicht Lust, Sie mit meinen tausend ängstlichen Gedanken zu unterhalten (...). Die Oper wird einaktig, komisch, hat sieben kürzere und längere Szenen mit einer sehr breiten Finalszene, die etwa das letzte Drittel der Oper bildet. Es muss dabei alles aufs Theater, was Beine zum Stehen und einen Mund zum Singen hat, und ich habe Gelegenheit, die Fülle zu großer Chor- und Orchesterentfaltung.

Liszt ist es auch, der Cornelius zur beständigen Weiterarbeit ermuntert, sodass der Text bald seine endgültige Gestalt gewinnt. Am 6. November 1856 bestätigt dies Cornelius seinem Freund Hans von Bronsart:

Ich wollte, Du könntest Dir den Text nun einmal ansehen. Die Oper hat nun zwei gleich lange Akte und wird etwas länger als der Barbier von Sevilla spielen, also ihren Abend ausfü-

len. Ich habe mir im Laufe des ganzen für die zwölf Szenen, auch zwölf hervortretend lyrische Momente gewahrt. Vom Dialog ist viel Überflüssiges weggefallen; die Barbierszene ist um die Hälfte kürzer geworden, den Dialog derselben muß eine komische Sinfonie tragen, wo sie anderswo noch nicht da ist. Kurz, liebster Hans, was will ich mehr! Ich habe ein Libretto voll Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei, pikante Melodik anzubringen; das Liebesduett ist in seiner poetischen Anlage jetzt wirklich gelungen, und ich habe in der neuen Bearbeitung mir einen eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagnerischen Wege geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein.

Schauplatz, Figuren und Komik der Handlung

Der erste Akt

Die Handlung spielt in Bagdad und verläuft recht einförmig. Der liebeskranke Nureddin erlangt die Hand der ihn liebenden Margiana, Tochter des Kadi Baba Mustapha, über verschiedene Verwirrungen hinweg und durch die Gunst des Kalifen. Die eigentliche Hauptfigur aber ist der Barbier Abul Hassan Ali Ebn Bekar, die Stimmlagen Sopran, Tenor, Bariton, Bass entsprechen den Rollenträgern.

Um den Barbier Abul (Bass) versammelt das Textbuch einfache Charaktere: Im ersten Aufzug sind es der Lebeslyrismen verschwendende Nureddin (Tenor) und die redegewandte, Liebesbotschaften vermittelnde Vertraute von Margiana, Bostana (Mezzosopran).

Im zweiten Aufzug kommen zu diesen beiden Figuren noch die liebende Margiana (Sopran), der übertölpelte Kadi (Tenor) und der Kalif (Bariton) als rechtsprechende Instanz hinzu.

Damit ist die Dominanz Abuls freigesetzt, der sowohl durch seine großsprecherisch-lustige rhetorische Präsenz als auch >>>



zuletzt durch seine rührende, alles Unannehmliche versöhnende Anhänglichkeit die Handlung zu einem positiven Ende bringt.

An dieser Figur entfaltet Cornelius ein komisches rhetorisches Glanzstück, das Abul über ähnliche komische Figuren bei Mozart/da Ponte (Bartolo im *Figaro*) und Lortzing (van Bett im *Zar und Zimmermann*) hinaushebt. In diesem Sinn baut Cornelius die 5. Szene des 1. Akts zu einem Virtuosenstück aus. Mit substantivierten Partizipien charakterisiert Abul den liebesversponnenen Nureddin: *Du krank gewesener, glücklich neu genesener, Übel überwindender, wieder wohl befindender ...*

An anderer Stelle präsentiert sich Abul als Gelehrter: *Bin Akademiker, Doktor und Chemiker, bin Mathematiker und Arithmetiker ...*

Als daraufhin Nureddin Abul einen Schwätzer nennt, zählt ihm Letzterer die Namen seiner sieben Brüder auf, denen gegenüber er still und unschuldsvoll sei. Recht passend ahmen dann Nureddins Diener Abuls Aufzählungen nach, indem sie ihm folgende Epitheta zuschreiben: *du Schelm, du Wicht, du Galgengesicht! Du Narr, du Schwätzer, du Messerwetzler, du Beckenträger, du Haarabsäger, hinaus, hinaus!*

Allen Hinauswurf-Versuchen zum Trotz bleibt Abul im Haus des Nureddin, und jetzt entfaltet er eine wunderbare Parodie. Eine ganz besondere literarische Pointe gelingt Peter Cornelius in jener achten Szene mit dem Liebesmonolog des Abul. Er parodiert die berühmten Verse des Johann Valentin Andreae aus der *Chymischen Hochzeit*:

Wer hat uns bracht das Leben?

Die Lieb.

Was hat Gnad wider geben?

Die Lieb.

Waher seind wir gebohren?

Auß Lieb.

Wie wären wir verlohren?

Ohn Lieb.

Wer hat uns dann gezeüget

Die Lieb.

Warumb hat man uns g'seüget?

Auß Lieb.

Was seind wir den Eltern schuldig?

Die Lieb.

Warumb sein sie so Dultig?

Auß Lieb.

Was thut diß überwinden?

Die Lieb.

Kan man auch Liebe finden?

Durch Lieb.

Wa lest man gut Werck scheinen?

In Lieb.

Wer kann noch zwen vereinen

Die Lieb.

Abul verdreht den Sinn der Vorlage zu einer komischen Warnung vor der Liebe, die den Menschen dermaßen überwältigt, dass er am Gängelband der Geliebten zum Gauner und zum Selbstmörder wird. Die Komik enthält die Wahrheit, dass Nureddin an ein solches Gängelband gefesselt ist, während Margiana, die Gute, sich erhaben über alle Untugenden der Frauen zeigt.

Die neunte Szene schließlich enthält Komisches und Rührendes zugleich. Denn während Nureddin zur Geliebten enteilen und von Abul nichts mehr wissen will, offenbart der Barbier seine freundschaftlichen Gefühle:

„Doch lohnst du sogar mein Lieben mit Hassen,
ich darf in Gefahr dich nimmer verlassen!“

Hier folgt dann erneut eine komische Szene, in der die Diener Abul bis zum Fallen des Vorhangs zurückhalten können.

Wenn sich nun der Vorhang am Ende des ersten Aufzugs senkt, sind – die Ouvertüre miteingeschlossen – etwa zwei Drittel der gesamten Aufführungsdauer vergangen, und der Komponist hat mindestens ebenso viel an Komik in das Stück investiert. Nicht zuletzt durch den alten Buffo-Trick, den zu Übertölpelnden für krank und heilungsbedürftig zu erklären (vgl. dazu die Rolle des Basilio in Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*), gelingt dem Textdichter ein in jeder Hinsicht gewaltsamer, aber doch spektakulärer und komischer Abgang vor dem zweiten Aufzug.

Der zweite Akt

Damit allerdings ist das Pulver des Komischen gründlich verschossen, und es bleibt die Frage, welche textlichen Mittel sich Cornelius erschlossen hat, um den zweiten Teil mit neuen Farben zu versehen und nicht bloß als Anhängsel erscheinen zu lassen. Sehr sicher schien sich Cornelius seiner Sache nicht zu sein. Schon sehr früh hat er die Gefahr dieses Mangels erkannt und eine Lösung versucht.

Die Vorlage erschien ihm wohl in dieser Hinsicht zu dürftig zu sein und Zweifel stiegen in ihm auf, ob das Sujet für eine große komische Oper tragfähig sei. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das entsprechende Eingeständnis



gegenüber Hans von Bronsart (datiert mit 6. November 1856). Erst als eine ganze Reihe von Freunden übereinstimmend die Vorlage aus *Tausendundeiner Nacht* für gut befanden, schwenkte auch Cornelius, der zwar schon davor eine erste Skizze entworfen hatte, endgültig in diese Richtung ein:

So überwand ich endlich alle Bedenklichkeiten, und machte mich sogleich nach meines Bruders Abreise frisch ans Werk, die Skizze aus- und umzuarbeiten, sodaß nun nach drei Wochen das ganze Libretto in handlicher, traktabler Form und sauberer Abschrift vor mir liegt, als ob ich es von einem passablen Dichter für gutes Geld gekauft hätte.

Man weiß aus der gedruckten biographischen Überlieferung wenig über die einzelnen Ratschläge der Freunde und Mentoren von Cornelius, eines aber ist sicher: Der Dichter und Komponist hatte gute und für ihn und überhaupt seine Zeit charakteristische literarische und – diesen folgend – ausgezeichnete musikalische Einfälle. Es stellte sich heraus, dass Cornelius dem Publikum auch für den zweiten Akt genügend komische Effekte bieten konnte.

Im Ablauf der Handlung des zweiten Akts treten eine ganze Reihe von abwechslungsreichen Stimmungen hervor: Selige Freude aus jeweils verschiedenen Perspektiven bringt das Terzett *Er kommt!* von Margiana, Bostana und Kadi; die Komik ergibt sich daraus, dass die Damen das Kommen Nureddins erwarten, der Kadi aber jenes des anderen Ehebewerbers Selim, der sich nur durch die große Schatzkiste bemerkbar macht, aber als völlig chancenloser Mitbewerber gar nicht mehr auftritt. Durch diesen insgesamt frohen Beginn ist der großen Liebesszene mit den schwelgerischen Liebeslied-Versen die passende Stimmung vorgegeben. Und siehe da: Abuls selbsterrungene „Wachsamkeitsdienste“ mischen sich nun vollendet in das Duett Margianas und Nureddins. Er ist ja nach eigenem Bekenntnis ein aufrichtig liebender Mensch, wie er auch ein ehrlicher, sich freundschaftlich-anhänglich bewährender „Hüter“ Nureddins ist. Wächst Abul nun bis zum Ende über sich hinaus und bestimmt das glückliche Ende, so lässt sich Cornelius das Öffnen der Schatzkiste, in der Nureddin vor dem herannahenden Kadi versteckt wurde, vor dem Kalifen nicht entgehen. Längst ist der ursprüngliche Inhalt an Kostbarkeiten beiseitegeschafft, und Nureddin zeigt sich als der eigentliche Schatz Margianas. Diese überraschende Enthüllung folgt jener anderen, die klarstellt, dass Nureddin nicht ermordet wurde. Der getäuschte Kadi hat nun den Part der komischen Rolle übernommen. Die Regieanweisung sagt: „Er spielt die ganze nächste Szene wie ein Träumender, der sich von einem Alpdruck zu befreien sucht.“

Der effektvolle Schluss der Oper mit dem mitreißenden Gesang des Barbiers Abul setzt einen nach melodischem

Einfall und vollendeter Stimmführung überraschenden Höhe- und Schlusspunkt:

Nicht dem Liebespaar oder dem Liebesglück schlechthin gilt der Gesang, sondern dem an der Handlung selbst unbeteiligten, diese aber positiven auflösenden Herrscher.

Hatte sich Abul bei Nureddin als wortgewandter Helfer einzuführen gesucht, so empfiehlt er sich jetzt als wortgewaltiger Lobsprecher. Der Kalif fasst letztlich den Entschluss, den redseligen und lebensklugen Barbier an seinen Hof mitzunehmen: dort möge er ihm seine Künste weisen und „seines Lebens Märchen“ erzählen.

Die Handlungen komischer Opern entwickeln sich zumeist aus einfachen, aber klaren moralischen Anliegen, die zuletzt im glücklichen Ende der Oper bestätigt werden. Das Liebespaar gewinnt sein glückliches Miteinander gegen Intrigen, Missgunst, Eifersucht usw.

Redliche Freundschaft bewährt sich. Zu Unrecht als Liebhaber auftretende Personen werden in ihre Schranken gewiesen. All das ergibt in der Regel eine recht bunte, oft vorübergehend verwirrende Handlung. Davon unterscheidet sich die komische Oper von Cornelius grundlegend. Drei Viertel der Handlung ziehen vorüber, ehe das einzige Hindernis der Liebe von Margiana und Nureddin, nämlich die vorgefasste Meinung des Kadi, beseitigt wird.

Es geht auch nicht um gut oder böse, sondern nur um die möglichst reibungslose Vereinigung der Liebenden. Handlungsbestimmend ist in gewisser Weise nur die treue Anhänglichkeit des Abul, die aber mehr als lästige Begleiterscheinung zur Geltung kommt, ehe auch sie sich erst am Schluss bewähren kann. Wenn jemand eingebildetermaßen oder ehrlich-überzeugend von Werten spricht und nicht bloß von fluktuierenden Gefühlen, so ist es der Barbier. Ihm sind dann auch die musikalisch eindrucklichsten Passagen der Oper gewidmet: der komische Auftritt und der Schlussgesang.

Aus all dem geht hervor, dass Cornelius literarisch wie musikalisch nicht nur eine außerordentliche, sondern auch höchst individuelle Leistung erbracht hat.

Die musikalische Kunst des Peter Cornelius

Cornelius findet mit seinem Werk einen individuellen Weg innerhalb des Operngeschehens des 19. Jahrhunderts. Nicht nur der Stil des Textbuchs, sondern auch die Anlage der Musik und deren Tonsprache sind einzigartig. Im Bewusstsein

>>>



seiner werdenden Leistung schreibt Cornelius an seine Schwester Susanne:

... Vielleicht werde ich ein Opernkomponist! Wenn auch nur verhältnismäßig ein zweiter Lortzing, nur mit einer nobleren Faktur in jeder Hinsicht. Wenn mir's auch nur einigermaßen glückt, werde ich der erste sein, der mit Courage auf Wagners Bahn vorangeht. Nur möchte ich melodisch pikanter, freier, humorvoll sein, und neige mich schon in der ganzen Anlage meines Textes mehr zu dem sprudelnden Berlioz.

Diese Selbstbeschreibung von Cornelius zeigt bereits die stilistische Richtung der Komposition auf; doch wie äußern sich diese von dem Komponisten aufgezählten Eigenschaften? Wo lassen sich Einflüsse von Wagner und Berlioz entdecken?

Die Partitur, welche als Grundlage für die musikalischen Betrachtungen und Beispiele des Autors dient, ist jene der Weimarer Originalfassung von 1858. Nur diese ist – im Gegensatz zu den zahlreichen, zum Teil sehr gravierenden Bearbeitungen – in der Lage, die Tonsprache und Instrumentation der Oper authentisch wiederzugeben.

Eine umfangreiche und aufwendige Overtüre in h-Moll eröffnet die Oper. Im Gegensatz zu den meisten Overtüren der komischen Oper, der Operette und der kurz vor dem Tod des Komponisten auf Anraten Liszts verfassten Overtüre in D-Dur gehört sie nicht der Gattung der „Potpourri-Overtüren“ an; Cornelius wählt einen etwas umständlicheren Weg, indem er nicht auf eine Aneinanderreihung Werk-prägender Melodien zurückgreift, sondern ein in sich eigenständiges Vorspiel schafft, das kaum motivische Verbindungen zu den folgenden zwei Aufzügen der Oper enthält, Franz Liszt sprach hierbei von einer „objektiv gehaltenen Lustspielouvertüre“.

Der erste Aufzug spielt im Hause Nureddins.

Auf ein kurzes, ruhiges Vorspiel folgt ein erster, sanfter Chorsatz, vorgetragen von der Dienerschaft, die das Bett des liebeskranken Nureddin umgibt. Bereits hier setzt Cornelius raffinierte musikalische Mittel ein, die im Laufe der Oper des Öfteren Verwendung finden werden. Das sind in erster Linie: innerhalb eines Abschnitts mehrfach wechselnde Taktarten, Synkopierungen und – darin zeigt sich die Nähe zu Wagner – einander überlappende Solo- und Chorpasagen. Wie noch ganz im Traum befangen stimmt Nureddin seine ersten Töne an.

Trotz unterschiedlicher Tempi, Tonartenwechsel, variativer Motivik und emotionaler Steigerungen des Nureddin gerät seine Liebesansprache etwas zu lang, vor allem, da die

Handlung statisch bleibt.

Der Auftritt Bostanas bringt am Anfang der dritten Szene eine erfreuliche Abwechslung; mit einem markanten chromatischen Staccato-Motiv in den Holzbläsern, das eine Anspielung auf Bostanas heiter-geschwätzig Art ist und sie während der ganzen Oper begleitet, wird Nureddin endlich aus seinen Träumen geweckt:

Erstmals zeigen sich hier auch in der musikalischen Anlage komische Elemente: Nachdem Bostana weihewollt Allahs Frieden beschworen hat, singt sie zu dem wieder eintretenden Staccato-Motiv die Worte: „Und denke an ein gut Geschenk für mich.“ Eine Wendung, die, besonders mit der fallenden großen Sexte auf „Geschenk für mich“ für den Zuhörer durch die motivische Verknüpfung einen hohen Wiedererkennungswert hat.

Nachdem Bostana Nureddin ein Stelldichein mit seiner geliebten Margiana angekündigt hat und damit zur Überbringerin erfreulichster Botschaft geworden ist, folgt eine der berühmtesten Nummern der Oper, das Duett zwischen Bostana und Nureddin, in welchem Bostana den genauen Ablauf des anstehenden Treffens beschreibt. Nureddin ist verständlicherweise aufs Äußerste bewegt, und seine ganze sehnen- de Ungeduld spiegelt sich wunderbar in der Musik wieder. Über eine pulsierende 16tel-Bewegung der Streicher spinn- t sich die Melodie, die anschließend von den beiden Solisten übernommen wird und sich aufgrund ihrer Beschaffenheit stetig sequenzieren lässt. Dadurch und abermals durch die Verwendung wechselnder Taktarten (6/8- und 9/8-Takte) ent- steht die scheinbar ins Endlose führende freudige Aufregung und Unruhe.

Der B-Teil des Duetts bringt eine entscheidende Wendung, denn Nureddin möchte sich für das anstehende Treffen frisch machen und fragt Bostana nach einem geeigneten Barbier. Diese weiß sofort, welchen sie Nureddin ans Herz legen kann, und empfiehlt dem Liebhaber einen „Heros jeder Wissenschaft und Kunst“. Als sie dessen Namen nennt, Abul Hassan Ali Ebn Bekar, führt sie ein nächstes, ganz mar- kantes Motiv ein, das während der restlichen Oper mit dem



Barbier verknüpft sein wird und abermals in sich bereits eine Charakterbeschreibung enthält: die anfängliche Wendung von g-Moll nach Es-Dur ist fast schon Ehrfurcht gebietend, der anschließende Abstieg mit der kleinen aufsteigenden A-Dur Sexte am Ende wirkt dagegen etwas schrullig und umschließt so sehr treffend und knapp die Persönlichkeit Abuls:



Nachdem nun auch die Frage des Rasierens für Nureddin geklärt ist, folgt die Reprise des A-Teils, die in ein kräftiges Tutti-Nachspiel mündet. Mit der Coda gelingt Cornelius ein musikalisch-komischer Kunstgriff, denn statt des erwarteten Schlussakkordes folgt nach der Stretta im Tempo I wieder das Bostana-Motiv mit Ihrer Bitte, „Und denk auch an ein gut Geschenk für mich!“, dem Nureddin nach einigen Stringendo-Takten, die nach D-Dur führen, entgegnet: „Vergiss den Barbier nicht!“ Mit einer kurzen Dominante-Tonika-Kadenz, die wieder in der Ausgangstonart F-Dur steht, endet das effektvolle Duett.

Cornelius war sich der hohen Ansprüche, die an Solisten und Orchester nicht nur in diesem Duett, sondern in der ganzen Oper, insbesondere in den Bereichen von Artikulation, Rhythmik und Diktion gestellt werden, sehr wohl bewusst, und er kalkulierte diese angesichts der qualifizierten Besetzung der Uraufführung mit ein. Dies geht aus mehreren Briefen an seine Schwester Susanne und an seinen Bruder Carl hervor; zuletzt berichtet er am 3. November 1858, nachdem die ersten beiden Klavierproben unter der Leitung von Franz Liszt absolviert waren:

... Nun der Haupteindruck ist bis jetzt wohl noch der, daß das Werk sehr viele Schwierigkeiten bietet. Man macht sich aber mit ziemlich allgemeinem Interesse und dem besten Willen daran, dieselben zu überwinden; und – einmal überwunden – wird schon die gehabte Arbeit und Mühe den Künstlern das Werk umso lieber machen.

Mit der fünften Szene ist es so weit, und die Titelfigur der Oper, der Barbier Abul Hassan Ali Ebn Bekar, tritt auf: Er nähert sich Nureddin – von diesem zunächst unbemerkt – mit zeremoniösen Verbeugungen. Untermalt werden diese jeweils mit fallenden Intervallen und Forte-Decrescendi im Tutti; je größer die Verbeugung, desto größer werden die Intervallsprünge. Bei keiner anderen Figur wendet Cornelius ein derart reichhaltiges Motivspiel an wie bei Abul. Dieses bleibt auch weiterhin in Geltung, als der Barbier, statt an die Arbeit zu gehen, sich in feierlichen, wortreichen Begrüßungsreden ergeht: In Verbindung mit einem schein-

bar wirren stetigen Wandeln durch unterschiedlichste B- und Kreuz-Tonarten soll die persönliche Vielschichtigkeit, das schier unaufhörliche Redebedürfnis und das damit einhergehende maßlos-überschwängliche und dadurch oft komisch anmutende Temperament des Abul zum Ausdruck gebracht werden.

Ganz in seinem Wortschwall befangen verdrängt der Barbier seine eigentliche Arbeit, nämlich das Barbieren; sehr zum Leidwesen Nureddins, aus dessen Ungeduld sich in Kombination mit der Umständlichkeit des Alten ein heiteres Wechselspiel zwischen den beiden entwickelt, das die Gefühls- und Temperamentkontraste drastisch zum Ausdruck bringt und schließlich in eine, zweifellos an die berühmte Figaro-Arie *Largo al factotum* aus Rossinis Opera buffa *Il Barbiere di Siviglia* angelehnte, hastige Auflistung Abuls aller seiner renommierten Eigenschaften mündet. Kaum ist Abul mit einem Ritardando zu einem kleinen Ruhepunkt gekommen, schwillt das ganze Orchester wieder chromatisch und crescendierend an und untermalt die Ausschweifungen des Barbiers treffend.

In den folgenden Abschnitten arbeitet Cornelius stark klangmalerisch, die Musik dient lediglich zur Verstärkung der komischen Elemente. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Nureddin jeden seiner Diener beim Namen herbeiruft (Ziffer 46 ff.). Der Letztgenannte, tollpatschig-kauzige Motawakkel, wird nicht nur szenisch exponiert, sondern auch durch den Fortissimo-Ausruf des Nureddin auf einem hohen As hervorgehoben.

Als sich Abul endlich anschickt, die eigentliche Arbeit zu beginnen, gerät Nureddin wieder ins Schwärmen und nennt dem Barbier den Namen seiner Geliebten: Margiana. Dessen Neugier ist damit geweckt, und in der Absicht, mehr über sie zu erfahren, stimmt der Barbier ein Liebeslied an, das nach einem längeren Abschnitt, in dem kantable Melodien rar waren, für den Zuhörer gerade zur richtigen Zeit kommt:

Das von Natur aus mystische E-Moll bekommt durch die pikanten Halbtonschritte des Solisten, eingebettet in einen tänzerisch-wiegenden 6/4-Takt eine orientalisch anmutende Gestalt.

>>>



Wie auch in vielen anderen Abschnitten der Oper baut Cornelius im Duett zwischen Abul und Nureddin das harmonische Grundgerüst in den Streichern auf, das vom Blech oftmals kräftig unterstützt wird. Den Holzbläsern aber obliegen die feine motivische Ausgestaltung und ein reiches Farbenspiel. Der Liebesgesang endet mit der wohl komischsten musikalischen Einlage der ganzen Oper: in einer nicht enden wollenden Kadenz auf den Namen Margiana – die virtuose Ansprüche an den Solisten stellt – erprobt Abul seine Stimme und findet sichtlich Gefallen an ihrem Klang, so sehr, dass er noch einmal aufs Barbieren vergisst, bis Nureddin ihn, als er endlich in einem C-Dur Forte angekommen ist, ungeduldig an den Armen packt.

Doch Nureddin lässt sich alsbald wieder von Abul, der auf Entdeckungsreise nach seinen eigenen (vergangenen) Liebesgefühlen geht, ablenken und stimmt im Duett als Reprise noch einmal das schöne Thema des Liebesliedes an Margiana an. Komisch ist, dass die schöne Margiana dem guten Abul völlig unbekannt ist und er sich nur, begeistert von seinem melodiosen Einfall, eine Wunschgöttin imaginiert und damit freilich Nureddins Gefühlen entgegenkommt.

Mittlerweile tut sich ein Problem auf: Der abergläubische Abul befragt mit der Hilfe eines Astrolabiums die Konjunktion der Sterne und kommt zum Ergebnis, dass Nureddin zwar glücklich rasiert werden solle, aber bei Verlassen seines Hauses einer großen Lebensgefahr ausgesetzt sei. Daher beschließt Abul, Nureddin auf Schritt und an diesem Tag zu verfolgen.

Nachdem Nureddin Abul weitere Hintergründe des Treffens mit Margiana geschildert hat – dabei erwähnte er auch erstmals ihren Vater, den Kadi Baba Mustapha – besteht dieser erst recht darauf, ihn bei seinem (vermeintlich) gefährlichen Wagnis zu begleiten. Nureddin ist damit natürlich nicht einverstanden und ruft neuerlich seine Dienerschaft herbei, der er klarmachen will, dass Abul krank sei, und heißt ihr daher, diesem hilfreich beizustehen und ihn wegzuschaffen (hier wird ebenfalls ein altes Motiv der Opera buffa verwendet): *O sehet den Armen, wie bleich zum Erbarmen.*



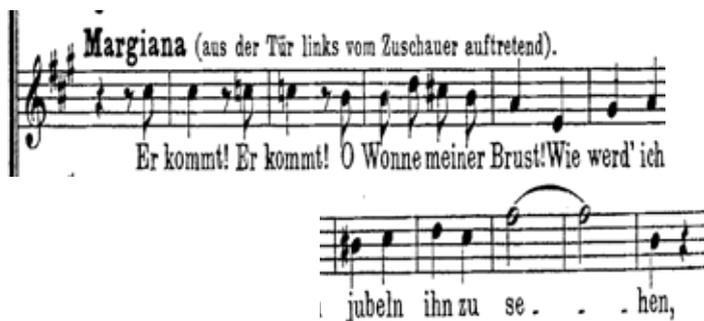
Auch bei diesem Thema zeigt sich, wie gekonnt Cornelius musikalisch-rhetorische Mittel einsetzt: „(O) sehet den Armen“ ist als *passus duriusculus*, also als klagender Abstieg, komponiert, „Erbarmen“ hingegen ist ein Aufgang in H-Dur.

Der erste Aufzug schließt mit der Überwältigung Abuls durch die Dienerschaft: Auf den kräftigen Chor, der wesentliche Motive (u. a. das Abul-Motiv) noch einmal aufgreift, folgt ein kurzes Tutti-Nachspiel, dann fällt der Vorhang.

Am Beginn des zweiten Aufzuges steht ein längeres Orchestervorspiel: in den Holzbläsern erklingt das Thema des Muezzinrufs. Durch das Intervall der übermäßigen Sekunde, ein wichtiges und häufiges Merkmal arabischer Melodien, erhält das Thema seine besondere, orientalisch-exotische Färbung.

Cornelius verarbeitet das Thema kunstvoll in verschiedensten rhythmischen Veränderungen und lässt es durch alle Orchesterstimmen wandern.

Das aus dem ersten Aufzug bekannte Bostana-Motiv leitet in einen neuen, lebhaften Abschnitt über, der ein neues Thema einführt, das in seiner freudigen Spannung sogleich nach der Öffnung des Vorhangs von Margiana bei ihrem ersten Auftritt übernommen wird:



Der Reihe nach treten auch Bostana und der Kadi ein, in der gleichen freudigen Erregung stimmen sie in Margianas Melodie mit ein, und es entwickelt sich ein musikalisch überaus aufwendig gestaltetes, über weite Strecken kanonisch-geführtes, Terzett.

Das heitere Verwechslungsspiel – Kadis Entzückung gilt ja nicht Nureddin, sondern Selim, seinem reichen Jugendfreund und Zechkumpanen, der ebenfalls um Margianas Hand anhält – hat beinahe schon den Charakter eines Lustspiels, und dementsprechend gestaltet Cornelius auch die Musik: Fortlaufend bewegt und heiter sowie gekennzeichnet durch kurze Notenwerte ist der Satz der Solisten.

Dann wird von ferne her wieder das Muezzin-Motiv vernehmbar, diesmal allerdings nicht von Instrumenten, sondern Singstimmen vorgetragen:



Nachdem der Kadi zum Gebet fortgegangen ist, kann endlich Nureddin eintreten und besingt seine Liebe zu Margiana, die diese erwidert und bald in seinen Gesang mit einstimmt. Den ersten Strophen verleiht der ständige Taktwechsel (4/4- und 3/4-Takt), in dieser Form eine musikalische Neuartigkeit der Oper, bei allem Überschwang der Empfindung etwas Schwebendes, die Zeit scheint beinahe stillzustehen. Schließlich erklingen die Stimmen der beiden unisono, in reinem D-Dur – die Harfe spielt dazu Arpeggien: Es ist die Erfüllung der gegenseitigen Liebe.

Das Liebesduett wird plötzlich unterbrochen: Es ertönt die Stimme Abuls, der der Dienerschaft entwischen konnte und nun vor dem Hause des Kadi zum Schutze Nureddins Wache steht – zumindest glaubt er das. Bostana und Nureddin sind völlig überrascht von dessen Anwesenheit und geben dies auch musikalisch kund: Während sie das Abul-Motiv singen, wird das Tempo beschleunigt, das Orchester crescendiert, und in den Celli, Bratschen und Fagotten komponiert Cornelius eine Anabasis. Doch Abul, dessen herzlich-wohlwollendes Gemüt nun endgültig zum Ausdruck kommt, stimmt vor dem Fenster wachend das bereits aus dem ersten Aufzug bekannten Liebeslied an, *Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana!* an. Und so lassen sich die beiden zunächst nicht aus ihrer Seligkeit reißen und schwelgen weiter in ihren Gefühlen. Doch dann schreckt sie unerwartet das Weh-Geschrei eines Sklaven auf: Der verfrüht zurückgekehrte Kadi erteilt ihm mit eigener Hand die Bastonade (eine öffentlich ausgeführte Prügelstrafe). Dies löst ein neues Verwechslungsspiel aus: Abul, der sich vor dem Haus befindet und keinen visuellen Einblick ins Geschehen hat, fürchtet einen Überfall auf Nureddin und alarmiert die Straße. Schließlich fasst er sich ein Herz und stürmt ins Innere, wo sich ein tumultartiger Streit zwischen dem Kadi und seinen Freunden auf der einen und Abul samt den auf der Straße aufgeklauten „Helfern“ auf der anderen Seite entfacht. Der gesamte musikalische Bau dieses Abschnitts wird durch die kunstvolle Verarbeitung und Variation eines Grundthemas, das erstmals durch den Kadi angestimmt wird, zusammengehalten:

Die Art und Weise, ein musikalisch wie dramaturgisch komplexes und hektisches Stück auf ein Grundthema aufzubauen und dieses an exponierten Stellen fugenartig zum Vorschein zu bringen, schafft für den Zuhörer willkommene Anhaltspunkte, um die Übersicht zu bewahren.

Nach einer spektakulären Schlusssteigerung, mit der Cornelius sein großes kontrapunktisches Können unter Beweis stellt, trifft der herbeigebetene Kalif von Bagdad ein und wird dabei von einem Triolenmotiv begleitet, das seinen motivischen Ursprung bereits in der Ouvertüre hatte. Auch dieses Motiv wiederholt sich Dutzende Male, aber Cornelius bringt es immer in neuen Zusammenhängen, mal im Forte, dann wieder im Piano, und so wird man nicht müde, es zu hören.

In der nun folgenden Szene versucht der Kalif sich einen Überblick zu verschaffen und befragt den als Mörder beschuldigten Kadi und Abul. Letzterer hat die Meute auf den Kadi gehetzt hat, in dem falschen Wissen, dass die ausgeteilte Bastonade Nureddin galt, der aber wohlauf, jedoch ohnmächtig in seinem notgedrungenen „Versteck“, der Schatzkiste, liegt. Abul nützt die unfreiwillig zustande gekommene Ansprache abermals zur Selbstdarstellung und bringt fast sämtliche seiner bekannten musikalischen Motive zu Gehör.

Als die Kiste geöffnet wird, sind Erstaunen und Bestürzen groß. Cornelius untermauert dieses musikalisch mit dem drastischen Aufschrei der drei Männerstimmen (Kadi, Kalif, Abul); ihnen schließen sich Margiana und Bostana mit einer zärtlichen, in Terzen geführten Klagemelodie an:

Auch der nachfolgende Chor vermag den totgeglaubten Nureddin mit seinem Gesang nicht zu wecken, doch dann verspürt Abul ein Lebenszeichen desselben und hat eine zündende Idee: Indem er das aus dem 1. Aufzug bekannte Liebeslied an Margiana vorträgt, erhofft er sich Zugang zu Nureddins Unterbewusstsein. Der Plan gelingt: Nureddin erwacht aus der Ohnmacht und stimmt in den Liebesgesang

>>>



mit ein; Abul ist zum „Erwecker des Toten“ und gewissermaßen zum Helden geworden, und das Paar wird unter der Patronanz des Kalifen vereinigt. Dieser hat besonderes Wohlgefallen am wundersamen Barbier gefunden und lädt ihn in seinen Palast ein, wo er die abenteuerlichen Geschichten seines Lebens erzählen soll.

Von der Ehre, die ihm nun unverhofft zuteil wurde, stimmt Abul seinen Schlussgesang an, die wohl berühmteste Nummer der ganzen Oper, die nicht nur durch ihre schöne Melodie, sondern insbesondere durch den Reichtum der Modulationen besticht:

Abul (zum Kalifen gewendet).
Heil diesem Hau - se, denn du tratst ein,
(sich verneigend)
Sa - lama - lei - kum!

Auf Berlioz'sche Art zu instrumentieren heißt insbesondere ein tiefsinniges Verständnis für die jeweiligen Instrumentengruppen zu haben, diese in ihrer größtmöglichen Vielfalt zur Geltung zu bringen und trotzdem die Balance und die Durchschlagskraft der Vokalstimmen zu bedenken. All dies gelingt Cornelius auf meisterhafte Art und Weise während der ganzen Oper, und vor diesem Hintergrund sind spätere „Korrekturen und Verbesserungen“ an der Instrumentation des Werks nur schwer nachvollziehbar. Einzig im Schlussgesang Abuls ist der Orchestersatz etwas unausgewogen und an manchen Stellen vielleicht zu dünn. Als Beispiel seien die ersten beiden Takte nach Ziffer 90 genannt „Leb' in dein tausendstes“: Die akzentlose Triolenbegleitung in Hörnern und Trompeten vermag mit der kräftigen Diktion der Singstimme nicht im Einklang zu stehen.

Fazit

Der Barbier von Bagdad nimmt im Gesamtwerk von Peter Cornelius eine besondere Stellung ein: Er ist neben seiner zweiten Oper *Der Cid* das umfangreichste und aufwendigste Stück, das der Komponist verfasst hat, und neben ausgewählten Liedern das einzige, das in den Spielplänen der heutigen Zeit gelegentlich noch Berücksichtigung findet. Auf die Hürden, die häufigeren Aufführungen oder gar einer Aufnahme als Repertoirestück im Wege stehen, wurde in der dieser Analyse zugrundeliegenden Bachelorarbeit detailliert eingegangen, im Wesentlichen betreffen sie die musikalischen sowie darstellerischen Anforderungen und den Aufwand der Einstudierung. Beides steht wohl für viele Spielstätten in keiner angemessenen Relation zum Effekt und Eindruck, den es beim modernen Publikum zu hinterlassen imstande ist – insbesondere wenn man das nachfolgende Opernrepertoire des 19. und 20. Jahrhunderts bedenkt.

Dessen ungeachtet ist der *Barbier von Bagdad* mit Sicherheit auch heutzutage in der Lage, Musikerinnen und Musiker wie Zuhörerinnen und Zuhörer gleichermaßen zu begeistern: Manche Schwächen im Handlungsablauf werden allemal durch die über weite Strecken wunderbare Musik und Situationskomik wettgemacht.

Nicht zuletzt darf man betonen, dass sich das lyrische Dichtungstalent von Cornelius besonders in den Liebesszenen auf das Schönste bewährt. Hier erreicht er einen Fluss der Verse, den man bei fast allen anderen zeitgenössischen Libretti vermisst. Wie es dem Komponisten gelingt, darin die Stimmen von Margiana, Nureddin und Abul ineinander zu verschränken, ist sowohl eine dichterische als auch eine musikalische Meisterleistung.

Zusammenfassend ist zu sagen: Die anfängliche Vermutung des Verfassers, dass es sich lohnen wird, ein von der musikwissenschaftlichen Forschung vernachlässigtes Werk und die kulturgeschichtliche Position von Cornelius zu thematisieren, hat sich in besonderem Maße bewahrheitet. Interessant war die kulturgeschichtliche Disposition: Der prononciert katholische, aufstrebende und seines Talents noch nicht ganz sichere Cornelius wird von dem ebenso prononciert katholischen Künstler Franz Liszt in der großzügigsten Weise gefördert. Liszt eröffnet ihm das geniale Werk Richard Wagners, der weit über die Konfessionen hinaus die große neue Musik gestaltet. Und Wagner seinerseits erkennt in seinem „lieben Peter“ die geniale Begabung, die sich im *Barbier von Bagdad* beweist.

Mit Recht weist Cornelius darauf hin, dass er sich „einen eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt“ habe. Er ist darüber hinaus vom Musikdrama Wagners angeregt worden, auf die üblichen Rezitative der Opera buffa und des Wechsels von gesprochenem und gesungenem Wort in der deutschen komischen Oper und der heiteren deutschen Spieloper zu verzichten. Zum ersten Mal gelingt somit eine durchkomponierte komische Oper, die bis zum *Rosenkavalier* von Richard Strauss ihresgleichen sucht.

- 1 Cornelius' Brief an Franz Liszt am 13. Oktober 1855. In Peter Cornelius. *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten*. Hrsg. v. Carl Maria Cornelius, 1. Band, S. 212 f. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
- 2 ebenda, S. 244.
- 3 Johann Valentin Andreae: *Die Chymnische Hochzeit des Christian Rosenkreuz* (1616). Gedeutet und kommentiert von Bastiaan Baan. Berlin: Verlag Urachhaus 2001.
- 4 Cornelius' Brief an Hans von Bronsart am 6. November 1856, ebenda S. 243
- 5 Peter Cornelius: *Der Barbier von Bagdad* (1858). Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904, S. 324.
- 6 Cornelius' Brief an seine Schwester Susanne am 4. November 1856, ebenda S. 242
- 7 Cornelius' Brief an seine Schwester Susanne am 6. Mai 1856, ebenda, S. 275.
- 8 Cornelius' Brief an seine Schwester Susanne am 3. November 1858, ebenda, S. 294.
- 9 Fußnote 6, ebenda, S. 24.



Forschung & Lehre

Quellen:

Johann Valentin Andreae: *Die Chymnische Hochzeit des Christian Rosenkreuz* (1616). Gedeutet und kommentiert von Bastiaan Baan. Berlin: Verlag Urachhaus 2001.

Peter Cornelius: *Der Barbier von Bagdad* (1858)., Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904. Frei im Internet zugänglich unter: [https://imslp.org/wiki/Der_Barbier_von_Bagdad_\(Cornelius%2C_Peter\)](https://imslp.org/wiki/Der_Barbier_von_Bagdad_(Cornelius%2C_Peter)).

Der Barbier von Bagdad, Operntextbuch mit einer Einführung von Heinrich Kralik. Tagblatt-Bibliothek, Steyrmühl-Verlag, Erscheinungsdatum unbekannt.

Forschungsliteratur und Sachbücher:

Der Barbier von Bagdad, Operntextbuch mit einer Einführung von Heinrich Kralik, Tagblatt-Bibliothek, Steyrmühl-Verlag, Erscheinungsdatum unbekannt.

Der Barbier von Bagdad. In: *Reclams Opern- und Operettenführer*, S. 419–422. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1999.

Magda Marx-Weber: *Cornelius, Peter (Carl August)*. In: *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, S. 1618–1627. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag 2000.

Peter Cornelius – Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten. Hrsg. von seinem Sohne Carl Maria Cornelius. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904.

Peter Cornelius – Literarische Werke, Erste Gesamtausgabe. Gesammelt und hrsg. von Carl Maria Cornelius. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904.

Julius Zeman, geboren 1998 in Wien, schloss seine Studien in Dirigieren (2022), Orgel und Klavier-Kammermusik (2020) u.a. bei den Professoren Ion Marin, Bruno Weil, Heribert Metzger und Jean-Pierre Faber an der Universität Mozarteum Salzburg mit Auszeichnung ab. Als Pianist, Organist und Dirigent trat er bereits auf bedeutenden Konzertbühnen (u.a. Musikverein Graz, Meistersingerhalle Nürnberg, Philharmonie am Gasteig München, Casa da Música Porto, Stiftung Mozarteum Salzburg) sowie im TV (u.a. ORF, ARD, 3Sat) auf. Musikalische Partnerschaften verbinden ihn mit renommierten Künstlerinnen und Künstlern wie Claire Elizabeth Craig, Emmanuel Tjeknavorian, Leo Hussain und Leopold Hager, der die dirigentische Ausbildung und Entwicklung von allem Anfang an mit besonderem Engagement förderte. Julius Zemans Arbeit über die Dramaturgie von Beethovens Oper Fidelio wurde in den Freiburger Universitätsblättern publiziert. Zuletzt war er als Studienleiter und Dirigierassistent am Theater an der Wien engagiert. Seit 2018 ist Julius Zeman Bösendorfer Artist.